

Mapas sonoros

Antonio Notario Ruiz
Universidad de Salamanca

RESUMEN

Este ensayo muestra las relaciones entre los elementos básicos de la música y su representación gráfica tales como la armonía, la melodía, el ritmo, etc. Las transformaciones de esos conceptos han conducido a un gran cambio gráfico que puede sobrevivir sin referencia alguna al sonido.

Palabras clave: mapas sonoros / armonía / melodía / ritmo / representación gráfica.

ABSTRACT

This essay shows the relationship among basic musical concepts and its graphic notation: harmony, melody, rhythm, etc. Transformations on these concepts have lead to a huge graphic change that can exist now without any reference to sound.

Keywords: Sound maps / harmony / melody / rhythm / graphic notation.

INTRODUCCIÓN

Vivimos en un mundo de imágenes, dominado por las imágenes, por la visualidad. La apelación a lo audiovisual es mera retórica: miramos más que escuchamos. Y a todas horas se nos invita a mirar. También en el ámbito del sonido se ha producido una relación cada vez mayor con las imágenes visuales. Tanto la historia como el presente ofrecen mucha información. Y en este trabajo proponemos algunas posibilidades de orientación. Nada mejor, pues, para orientarse, que los mapas. En este caso, los mapas sonoros.

Una de las perspectivas más novedosas y fértiles a la hora de estudiar las distintas presencias de la música es la de su aspecto visual. Han sido muchos los estudios consagrados a ese aspecto a pesar de su cercano comienzo. Desde la estética, desde la musicología, también desde diferentes prácticas artísticas, muchas van siendo las perspectivas que atienden al aspecto visual de la música y, de forma más general, a la visualización de lo sonoro. Y, claro está, es muy numeroso el grupo de autoras y autores que en una u otra manera le han dedicado alguna atención directa o indirectamente. Adorno, Barber, Bosseur, De La Motte-Haber, Dorfles, Dufrenne, Kandinsky, Ligeti, Messiaen, Miranda, Morpurgo, Piquer y Souriau entre los más destacados. Es tal la cantidad de estudios publicados en los últimos años que resulta casi imposible dar cuenta de todos en un solo ensayo. Como se puede comprobar, en esa relación no he querido diferenciar entre artistas, compositores, estetas, musicólogos, etc. Tienen en común el haber dedicado alguna atención a la reflexión sobre las múltiples relaciones entre lo visual y lo sonoro en diferentes ámbitos: el cine, la grafía, la iconografía, la literatura, la notación musical y la poesía especialmente.

Las reflexiones de los compositores, la de los oyentes, pero también la de los pintores –Klee, Kandinsky, Richter– y las de los filósofos –Dorfles, Dufrenne, Souriau– dejan constancia de la existencia de una relación peculiar entre lo visual y lo sonoro. Una relación que se encuentra en el punto de partida del camino de la pintura hacia la abstracción o de la notación musical hacia la grafía. Del aspecto visual de la música se puede hablar en varios sentidos entre los que destaco estos dos: el que se refiere a la notación y las grafías musicales, es decir, los procedimientos variados y complejos de escritura; y el que se refiere a la presencia de la música en las artes plásticas. Cada uno de estos ámbitos ofrece claves abundantes sobre el pensamiento musical de cada época. Incluso en los años sesenta y setenta del siglo XX se ha producido una convergencia entre ambos aspectos, de forma que muchas grafías musicales han pasado a tener más importancia por su pura visualidad que como escritura.

Uno de los caminos de acceso a la visualización es, pues, el de los compositores, y se puede estudiar a través de sus creaciones musicales, pero también de su estética, expresada en cartas, entrevistas o ensayos.

Respecto a las obras, baste con señalar los significativos títulos de algunas: *Escenas de niños*, de Robert Schumann; *Nubes grises*, de Franz Liszt; *Cuadros de una exposición*, de Modest Mussorgsky; *Estampas*, *Lo que ha visto el viento del Oeste*, *Peces de oro*, *Reflejos en el agua*, etc., de Claude Debussy; *Juegos de agua*, *Un barco en el océano*, *Espejos*, etc., de Maurice Ravel; *Un reflejo en el viento*, *Veinte miradas del Niño Jesús*, *Visiones del Amén*, etc., de Olivier Messiaen; *Arco iris*, *White on white*, etc., de Gyorgy Ligeti, *Jaikus de luz y de sombras*, de Sergio Bladorny...Esta breve muestra ofrece suficientes ejemplos para hacer pensar que existe alguna relación entre el material sonoro y las referencias visuales de los títulos. Pero es necesario tanto comprobar que exista como elucidar en qué pueda consistir.



En otros casos, especialmente en la música del siglo XX, es el aspecto gráfico, lo que se denominó como notación durante siglos y que ha pasado a llamarse en muchos casos sencillamente como grafía, lo que ha ido cobrando una autonomía de la que nunca antes había gozado pasando a convertirse en uno de los elementos principales de la contemporaneidad musical y de la creación sonora. Al derrumbarse el paradigma monista que durante siglos había gobernado al Arte, han emergido nuevos comportamientos artísticos, menos rígidos, más permeables entre sí. Ha dejado de ser central el hecho de definirse como músico o pintor, como cineasta o escritor. De ahí que, especialmente en la época más radical de la neovanguardia, se hayan producido curiosos y muchas veces fértiles intercambios entre prácticas artísticas diversas. Los compositores han podido devenir pintores o artistas plásticos en un sentido mucho más amplio, como en el ejemplo anterior de Haubenstock Ramati. ¿Qué es lo que podemos ver en esa imagen? Sin duda, está más cerca de parecer un mapa que una partitura convencional o revolucionaria. Esto es así porque su autor es uno de los artistas que, comenzando en la música, en la composición musical, acabó por perder todo interés por el resultado sonoro de lo que escribía y pintaba. Llevó a cabo un recorrido que siguieron otros muchos artistas, con diferentes niveles de intensidad y que ha estado permanentemente presente en las reflexiones de escritores, músicos y pintores durante los últimos años del siglo XX.

Dando un gran salto en el tiempo histórico proponemos al lector una mirada a la Edad Media para contemplar el siguiente ejemplo, que se encuentra en la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca, en el que nos encontramos con el mundo de la iconografía organológica. Se trata de un ángel músico similar a otros muchos que pueblan los claustros, los pórticos y los retablos de conventos, iglesias y monasterios medievales. Este tipo de representaciones nos permite, por una parte, conocer cómo eran los instrumentos musicales, pero también cómo se utilizaban, cual era la técnica de emisión, o el tipo de formaciones instrumentales que se utilizaban e incluso en qué ocasiones. Vamos a poder comprobar en la iconografía mucho de lo que veamos en los mapas sonoros que son, tal como propongo en este ensayo, las partituras de la música occidental, preferentemente. En la iconografía se comprueba la instrumentación, fundamental para el mantenimiento de cualquier juego sonoro. Pero también vamos a comprobar en los ejemplos iconográficos el pensamiento musical que acompaña a los mapas sonoros. Porque en nuestra opinión estos son una manifestación más de un pensamiento que, aunque no se articule en textos o no alcance otras formas discursivas, está gravitando de forma diferente en diferentes épocas.



Este ser, seguramente angelical, que aparece en la representación parece muy habilidoso, ya que es capaz de tañer su instrumento musical sin necesidad de mirarlo. No es aventurado pensar que puede hacerlo así porque conoce de memoria el mapa sonoro que le guía en su hacer musical, ya que es en la Edad Media cuando se convirtió en imprescindible el aterrizaje de la oralidad en la que se había desarrollado la música hasta ese momento en el ámbito de la escritura. Y los primeros mapas sonoros fueron, esencialmente, registros melódicos: tanto en los cantos profanos como en los eclesiásticos.

Algunos siglos más tarde, no sólo va a ser la representación organológica la que aporte algunos datos interesantes, sino que la pintura pasará a tener un contenido alegórico. La cultura ha pasado

de concederle un valor ritual a la música a desarrollar un pensamiento artístico más complejo. Se mantiene, sin duda, el nivel de información sobre instrumentos, prácticas, etc., pero aportando también datos sobre las ideas que se piensan habitualmente en esa época sobre la música, como en el ejemplo siguiente. Se trata de una conocida obra que cuelga en el Museo de Prado: *Los sentidos: el oído*, de Jan Brueghel y Peter Paul Rubens. Interesa especialmente porque los pintores han concedido importancia a los mapas sonoros —a las partituras— lo que es muy indicativo del cambio de mentalidad respecto a la representación anterior. Porque, a diferencia de los siglos medievales, los músicos ya no pueden prescindir de esos mapas sonoros: el territorio sonoro conquistado es mayor y la necesidad de orientación también. Desde la reconquista de la polifonía, el paradigma modal estaba creciendo hacia el tonalismo. Y ese movimiento implicaba la posibilidad de la realización práctica de música por varias personas a la vez. Es decir: los mapas sonoros servirían tanto para orientarse en los nuevos territorios sonoros como para facilitar el trabajo conjunto, la labor de equipo de los que cantaran o tañeran los instrumentos a la vez.



El *aspecto visual* se puede considerar, por lo tanto, desde distintos puntos de vista. Si consideramos la partitura como texto, podemos leer los signos para intentar desentrañar el mensaje que encierran. Pero si la consideramos como un conjunto de imágenes, nos ofrece un paisaje que, sin necesidad de conocimientos técnicos, es evidentemente diferente. La mera apariencia de la escritura gregoriana, la de la música instrumental del siglo XVII o la de la vanguardia posterior a 1945 serían buen ejemplo. Además de esa primera distinción que podemos denominar como macroscópica entre escrituras de distintas épocas, cabe una más detallada en cada una de ellas, que nos habla de la densidad sonora de la obra, de su textura, etc.

Se trata, como decíamos, de considerar la partitura como un paisaje o, como propongo en este ensayo, como un mapa sonoro que, yendo todavía más lejos, nos permite conocer incluso el estilo de la composición, aunque esto tenga una validez menor de discriminación y requiera, por supuesto de la confirmación de la escucha y del análisis.

La partitura es, por lo tanto, no dice lo mismo para el compositor, para el intérprete, para el estudiante y para el lego en la materia, sin que cada uno de los niveles de comprensión de la pieza pueda rivalizar en ningún sentido entre sí. Los signos musicales, aunque libres de las ataduras de uno

o varios significados concretos y relativamente inmutables, poseen un contenido de designación que entra en juego sólo a partir de la combinación con otros signos: los ya citados –alteraciones, compás, tipos de notas, etc.– no dicen nada por sí mismos, sino que cobran sentido en la partitura o en el fragmento concreto.

Por otra parte, desde el punto de vista de la escucha, es habitual encontrarse con la experiencia de oyentes que transforman la percepción sonora en imágenes. Esto sucede tanto en la escucha del aficionado como en la del profesional de la danza, del cine, de la literatura e incluso de los propios compositores. En ese proceso nos encontramos inmersos de lleno en la psicología de la música, pero tiene también que ver con su hipotética semántica, y, sin lugar a dudas, con la conjugación de los elementos técnicos como los ascensos y descensos melódicos, las intensificaciones rítmicas, etc. Desde el punto de vista *psicológico* nos encontramos con el principio de asociación que nos permite relacionar lo que estamos escuchando con una vivencia anterior, ya se trate de una en la que hayamos sido protagonistas o de una experiencia vicaria, fantástica u onírica. Ese principio de asociación –reconocimiento, memoria, evocación, obsesión– es importante para el aspecto formal también y es el que está en la base de elementos musicales como el del *leit-motiv* asociado habitualmente a Wagner pero presente en la música desde mucho antes y heredado por la creación sonora. Casi todos los comportamientos miméticos de las composiciones buscan intencionadamente ese efecto, bien desde un planteamiento humorístico, desde una pretensión realista, o con una intención, explícitamente o no, escénica. *El carnaval* de Robert Schumann es otro de los ejemplos más elocuentes.

Por otra parte, y aunque parezca evidente, hay que señalar que desde este aspecto nos movemos en un territorio fronterizo entre la pintura y la música, si consideramos la partitura desde el punto de vista plástico. Efectivamente, a pesar de ser dos artes muy alejadas en muchos aspectos, hay uno en el que se unen: en la voluntad plástica. De hecho, es en el terreno de las motivaciones donde más evidentemente se manifiesta esa relación. *Los cuadros de una exposición* de M. Moussorgsky son un ejemplo claro, entre otros, de esa voluntad que encuentra la motivación compositiva en la exposición de los cuadros de Viktor Hartmann. En ese sentido se manifiestan algunos compositores.

Tanto en los ejemplos iconográficos mencionados como en los que podemos extraer de las composiciones o de los títulos de las obras o en las manifestaciones de los compositores sobre los impulsos que les han llevado a componer lo que encontramos son ejemplos de una sensibilidad peculiar y de una manifestación de un pensamiento que, si no autónomo, sí ha sido característico de cada época. Un pensamiento que hay que denominar como musical aunque desde un comienzo lo que ha hecho ha sido poner orden en el caótico mundo de lo sonoro. En ese sentido es en el que planteo que las representaciones gráficas del sonido, en cada época son auténticos mapas sonoros que permiten a los usuarios caminar, desenvolverse y organizarse en el amplio mundo sonoro. Son esos mapas de diferentes culturas, épocas y escuelas lo que ahora podemos utilizar para reconstruir un pensamiento musical que, incluso si se manifiesta como unitario, es necesario descomponer para llegar a una comprensión adecuada del momento en que fue generado. Mapas sonoros que han conducido a través de los territorios de la melodía, de la armonía, de la métrica, del ritmo e incluso, más adelante del timbre. Mapas sonoros que han sufrido igualmente la gran transformación de los códigos musicales producida durante la época de las vanguardias históricas conduciendo, inevitablemente a nuevos planteamientos visuales que pudieran dar cuenta de las nuevas situaciones sonoras –musicales o no– que iban apareciendo.

LOS DIFERENTES TERRITORIOS SONOROS

Si aceptamos lo que planteaba Kandinsky –y no hay razón para no hacerlo– en *Punto y línea sobre el plano*, es decir: que leamos la nota musical como el punto, la melodía –esto es, el giro melódico, el intervalo sucesivo de dos notas– podemos leerla como línea. Todos los comportamientos de la melodía se pueden transcribir como propone el genial pintor que tanto compartió con Arnold Schönberg en los años iniciales del siglo XX: la línea siempre ascendente del *Benedictus*, el descenso al lago de Wozzeck después de asesinar a María en la célebre ópera de Alban Berg, o la línea recta de la melodía inmóvil de *Ein Ton* de Cornelius. La línea melódica define diferentes variaciones de horizontalidad dependiendo de la frecuencia sonora de los sonidos que representa. Esa línea dice al oído del oyente que existe un arriba y un abajo: lo agudo y lo grave, y que es ella la que define en qué punto se encuentra el oyente en relación con esos dos territorios. Se puede decir, incluso, que la línea melódica es una frontera efímera entre los sonidos agudos y los sonidos graves de los cuales participa pero que, a su vez, quedan organizados por su presencia casi espectral. No importa que se trate de una melodía breve, de un giro melódico de dos o tres sonidos. Desde que suena el primero el oyente se siente orientado. Y a la vista de la melodía escrita, también. Es lo que sucede con el lied que acabamos de mencionar de Cornelius: una línea recta, una sola nota repetida a lo largo de toda la composición.



Este es el ámbito de la melodía. El movimiento que se desarrolla en ella es lineal: un paso tras otro, un punto tras otro. Durante siglos, no ha habido otro posible e incluso después de la conquista de la polifonía, la primacía ha seguido recayendo sobre el finísimo espacio melódico, como si hubiera una secreta analogía entre las percepciones visuales más sencillas y la sencillez de las líneas melódicas. Puede que se deba al hecho de que es muy fácil ‘hacer’ melodías y no sólo en la infancia de los humanos. También muchas aves, son capaces de construir ese leve trazado que describe una línea en el universo sonoro. Melodías de canarios o mirlos, melodías de bebés de diferentes edades, sentimientos que afloran al escuchar esas sencillas líneas de sonidos. Un territorio sonoro que pasa

de ser un conglomerado abigarrado, un paisaje sonoro en el que no cabía orientación posible y que pasa a ser un territorio lineal circundado por otros desconocidos. La melodía tiene esa capacidad: convertirse en definición de espacios sonoros allí donde no había más que un todo confuso. Gracias a la posibilidad de interpretación y transcripción del elemento musical ‘melodía’ como elemento de dibujo ‘línea’, nos encontramos con una de las visualizaciones más comunes y, sin embargo, más sugerentes. La melodía como línea independiente y aislada, tiene una vigencia histórica limitada a algunas culturas no occidentales, a las monodías griegas o hebreas que están en el origen de las monodías medievales, etc. Pero el gusto por lo melódico se ha mantenido, independiente de la progresiva complejidad de los discursos musicales. De hecho, en la música popular es básica la línea melódica que, en muchos casos es prestada de unas zonas geográficas a otras, de unas poblaciones a otras, como si el espacio que delimitan esas líneas atrajera a más de un grupo humano, casi con pretensiones de universalidad. Esta vocación a lo melódico me lleva a plantear la existencia de un pensamiento melódico, musical o no, claramente ligado a la percepción, a la escucha.

Pero incluso en el nuevo panorama creativo, tras la desaparición de la línea melódica tradicional debido al declive del tonalismo bimodal, surgieron diferentes posibilidades heredadas de la melodía, que se agrupaban fundamentalmente en dos: la denominada como *Klangfarbmelodie* o melodía de timbres, que descompone una secuencia de sonidos sucesivos entre diferentes instrumentos; y la melodía quebrada por las diferentes formas de ataque y por la utilización de intervalos menores que el semitono. Ya no se podría hablar, por lo tanto, de una mera linealidad, sino que la línea melódica misma se convertiría en escenario de transformaciones mayores o menores. Es decir, que donde antes se extraía una sola unidad de distancia, que era el semitono, ahora se hacía posible extraer varias, con lo cual aumentó la escala que se podía aplicar tanto a la contemplación como a la percepción sonora. Nuevas posibilidades lineales que definen nuevos territorios, nuevos espacios sonoros.

Íntimamente relacionado con el concepto melódico está el de la direccionalidad, que no es independiente tampoco del de la armonía. Además de las connotaciones intuitivas que se puedan plantear, el concepto de direccionalidad hace alusión a la morfología y a los aspectos estructurales, además de la visualización. No se trata sólo de que podamos concebir la melodía como una línea de sucesión de notas, o una sucesión de puntos, sino que son líneas que comienzan en un punto y se dirigen a otro. En ese camino, que en la mayor parte de los casos podemos considerar como un auténtico *viaje* tanto musical sonoro y emotivo, son importantes tanto el punto de partida como el de llegada pero, todavía mucho más, el itinerario, los puntos de reposo, los lugares más interesantes del trayecto. Desde este punto de vista, no sería exagerado hablar de la historia de la organización artística del sonido como de la del crecimiento progresivo del territorio surcado por las secuencias vocales o instrumentales. Uno de los capítulos de esa historia sería el de los ámbitos melódicos, en los que el paso de una nota a otra no se realiza automáticamente sea cual sea la distancia entre ambas. A medida que se fue haciendo mayor esa distancia, los oyentes, los intérpretes, los compositores, reaccionaban con un cierto temor que obligaba a buscar procedimientos para hacer más llevadero el salto. De esa forma se iba produciendo una ampliación progresiva del tipo de saltos –distancias interválicas– que se iban realizando sin preparación. Por ejemplo, todavía en los *Lieder* de Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms, entre otros, se puede encontrar un cierto rechazo a utilizar determinados intervalos que son reservados con exclusividad para momentos de gran intensificación emotiva. La creación posterior pasó a utilizar las distancias entre dos sonidos de otra forma, y, en cualquier caso sin chocar con limitaciones en la relación de unas con otras.

Otro territorio visual emana del gran ámbito de la armonía: la superposición de sonidos de forma organizada para definir territorios sonoros en los que la melodía, después de la larga etapa monódica, se desenvuelva describiendo líneas contrapuestas. Al hablar de la armonía lo hacemos de

la verticalidad: ese es su territorio visual. En él nos encontraríamos con los planes tonales de las sonatas y sinfonías, etc., pero también con las series, los modos, el concepto de modulación, el de transposición, etc. El elemento básico de la armonía es el acorde, como mínimo, de dos sonidos. La superposición de sonidos va dando lugar a esos pilares que sostienen el edificio melódico. Como se puede apreciar en el ejemplo de Cornelius, mientras la línea recta dibujada por la melodía se mantiene imperturbable, lo que se va modificando es la verticalidad, los acordes. La diferencia visualizada es, inevitablemente, diferencia de sonidos. La simultaneidad sonora visualizada en las notas dibujadas, impresas una encima de otra nos permite adentrarnos en una complejidad diferente. La escuchamos, claro: pero la podemos ver. Y cualquier partitura nos indica, a la vista, cual es el paisaje sonoro vertical. La proliferación de acordes va a indicar el cambio en los conceptos sustanciales de cada paradigma musical. Según pongamos ante nuestros ojos un fragmento de música barroca o de música wagneriana, lo que vemos, sin más, ya nos indica que la sonoridad no puede ser la misma. Y ese proceso de densificación visual y sonora, alcanza su cumbre con la conquista de un nuevo concepto que desborda el de acorde: el cluster, el racimo de notas que, desde Henry Cowell, ha descrito un nuevo territorio, sin duda, visual a la vez que sonoro¹.



Pero esa representación es ya un producto del siglo XX, es decir, un producto de las grandes transformaciones que han desmontado los códigos anteriores para alumbrar nuevos caminos a la creación con sonidos. Como ya hemos señalado al comienzo del ensayo, la situación de la representación gráfica de los sonidos alcanzó un punto radicalmente nuevo durante la efervescencia de los movimientos compositivos más avanzados de las neovanguardias. En ese sentido se manifestaba Horacio Vaggione:

‘Algunas partituras de los años 60... llevan un poco del espíritu libertario que marcó la época, un espíritu que contestaba la hiperracionalidad de los años 50, un poco como un retorno de lo rechazado, son muy bellas en sí mismas: su realización musical es secundaria’.²

No estamos de acuerdo totalmente con las afirmaciones de Vaggione, pero su consideración sobre la belleza de las partituras recientes –no sólo de los años sesenta– al mismo tiempo que su escasa

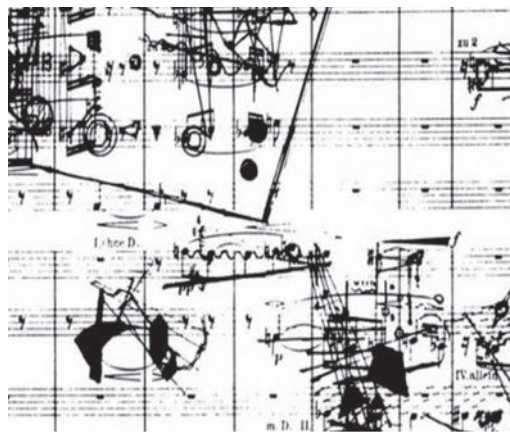
¹ Tomado de <http://www.cowellpiano.com/Clusters.html> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2014].

² Horacio Vaggione en SOLOMOS, Makis, *Música y soporte*. Entrevista con Horacio Vaggione, en *Doce notas preliminares*, Madrid, nº 2, Diciembre de 1998, p. 27.

relación con la realización musical ha influido en nuestra orientación a la hora de analizar las diferentes presencias visuales elegidas por las y los compositores a lo largo de la historia. Las nuevas propuestas visuales tienen que ver con un tipo de realización que, sin duda, ya no se puede denominar musical, pero que no están destinadas sólo a la contemplación. Hemos ido presentando algunas a lo largo de este trabajo, pero ahora completamos dicha presentación. La grafía salta por encima de la tradicional representación de alturas y tiempos. Habla de gestos, de timbres, de actitudes, busca en el ejecutante mucho más que un reconocimiento de signos establecidos. Busca también otra relación entre el compositor y el oyente que rompa los cauces habituales. El oyente ve tanto como escucha y, llegado el caso, actúa.

La interacción entre la literatura y la música primero, y después entre la literatura y la creación sonora ha sido constante, y también ha tenido un trasunto visual. Para una buena parte de los compositores de la segunda mitad del siglo XX ha sido muy importante *El juego de dados* de Mallarmé. La disposición tipográfica de los versos mallarmeanos ha sido el punto de referencia para la disposición de los pentagramas. Este es el caso de Pierre Boulez en su *Tercera Sonata para piano*, en la que la disposición discontinua viene reforzada por la utilización de dos colores.

Al comienzo veíamos un ejemplo del compositor Haubenstock-Ramati, en el que podemos comprobar que fue más allá al romper con la disposición lineal en un plano cuadrangular, al mismo tiempo que prescindía de todos los elementos de la notación convencional. La disposición y el tipo de material gráfico elegido por el compositor lo alejan por completo también de la mayor parte de las nuevas propuestas. En su caso, además, no hay voluntad alguna de que el elemento sonoro perviva más allá de una lectura. También en el caso de John Cage es relativamente fácil encontrarse con mensajes del compositor para los intérpretes que combinan varios lenguajes. Así, en *Watermusic*, al mismo tiempo que encontramos varios mensajes musicales, nos encontramos con indicaciones para llevar a cabo acciones concretas: apagar la radio, cambiar el agua del recipiente... ninguna de ellas estrictamente ‘musical’. Por último, las indicaciones numéricas habitualmente se refieren a duraciones. Es decir, un paisaje visual con reminiscencias de la notación convencional y elementos nuevos. Y tal vez esas posibilidades de orientación sonora nueva quedan perfectamente representadas en las obras un poco olvidadas en la actualidad de Martin Davorin Jagodic³:



³ Tomado de <http://socks-studio.com/2013/11/24/graphic-scores-by-martin-davorin-jagodic/> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2014].

Lo nuevo y lo viejo, la verticalidad y la horizontalidad, el pentagrama y la notación convencional, las manchas de densidad sonora, círculos y rectángulos que nos orientan –o al menos lo intentan– en un territorio sonoro que ya no es apacible y sereno sino complejo y difícil. Un mapa sonoro que no se debería olvidar aunque resulten más atractivos otros que corresponden a tiempos ni mejores ni peores sino simplemente diferentes.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- BLANC – GATTI, CH., *Des Sons et des couleurs*. Éditions d'Art Chromophoniques, 1934.
- BOSSEUR, J. –Y., *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*.- Paris, Dis Voir, (s.a.)
- KANDINSKY, V., MARC, F., *El jinete azul*. Barcelona, Paidós, 1989.
- KANDINSKY, V., *Punto y línea sobre el plano*. Trad. de Roberto Echavarren. Barcelona, Barral - Labor, 1984.
- KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Trad. G. Dieterich. Barcelona, Paidós, 1996.
- KLEE, P., *Diarios, 1898-1918*. Ed. y pról. de Felix Klee, trad. J. Reuter. Madrid, Alianza, 1998.
- MESSIAEN, O., *Technique de mon langage musical*. Paris, A. Leduc, 1944.
- SCIARRINO, S., *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Milano, Ricordi, 1998.
- VON MAUR, K., *Vom Klang der Bilder*. Múnich, Prestel, 1985.

Estudios

- ÁLVAREZ, R., *Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión*. Madrid, [s.n.], 1998.
- BOSSEUR, J. –Y., *Musique et arts plastiques: interactions au XXe siècle*. [S.L.], Minerve, 1998.
- BOSSEUR, J. –Y., *Musique et Beaux-Arts. De l'Antiquité au XIXe siècle*. [S.L.], Minerva, 1999.
- BOSSEUR, J. – Y., *Musique, passion d'artistes*. Paris, Skira, 1991.
- BOUILLON, J. –P., *Klimt – Beethoven*. Paris, Skira, 1986.
- BOULEZ, P., *Le pays fertile. Paul Klee*. Paris, Gallimard, 1989.
- BUYDENS, M., *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris, Vrin, 2005.
- CARRÀ, C., “La pittura dei suoni, rumori e odori”, en DRUDI GAMBILLO, M. y FIORI, T., *Archivi del Futurismo*. Roma-Milán, De Luca-Mondadori, 1986.
- DE LA MOTTE-HABER, O., *Musik und Bildende Kunst*. Laaber, Laaber Verlag, 1990.
- DE PABLO, L., *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- DI GIGLIO, A., *Strumenti delle muse: lineamenti di organologia greca*. Bari, Levante, 2000.
- D'UDINE, J., *L'Orchestration des couleurs. Analyse, Classification et Synthèse mathématiques des sensations colorées*. Paris, A. Joanin, 1903.
- DENIZEAU, G., *Le visuel et le sonore. Peinture et musique au XXème siècle. Pour une approche épistémologique*. Paris, Honoré Champion, 1998.
- DENIZEAU, G., *Musique et Arts*. Paris, Champion, 1995.
- DUFRENNE, M., *L'oeil et l'oreille*. Montréal, L'Hexagone, 1987.
- EMBER, I., *La Musique dans la peinture*. Budapest, Corvina, 1989.
- FAUCHEREAU, S., «M. K. Diurlionis. El nacimiento de una abstracción simbolista y musical», en VV. AA., *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2005, pp. 79-99.

- FLEURY, M., *L'impressionisme et la musique*. Paris, Champion, 1983.
- HOFFMANN, W., "Beziehungen zwischen Malerei und Musik", en *Schönberg-Webern-Berg*, cat. Exp. Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 1969, pp. 103-113.
- HOMO-LECHNER, C., *Sons et instruments de musique au moyen âge: archéologie musical dans l'Europe du VIIe au XIVe siècle*. Paris, Errante, 1996.
- JAROCINSKY, S., *Debussy, Impressionisme et Symbolisme*. Paris, Le Seuil, 1966.
- JUNOD, P., *La Musique vue par les peintres*. Edita SA, 1988.
- KINTZLER, C., *Peinture et musique: penser la vision, penser l'audition*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2002.
- LÓPEZ ARTIGA, A., *Las artes en paralelo*. Valencia, Instituto de Estudios Modernistas, 2000.
- NOTARIO RUIZ, A., *La visualización de lo sonoro*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001.
- NOTARIO RUIZ, A., "El aspecto visual de la música", en Piñero Moral et al., *Museos de extrañeza*. Salamanca, Luso Española de Ediciones, 2007, pp. 129-150.
- PARRAT, J., *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*. Z'édition, 1994.
- POIRIER, A., *L'Expressionisme et la musique*. Paris, Fayard, 1995.
- ROSENBAUM, J., *Schoenberg, Kandinsky and the Blue Rider*. New York, Scala Publishers, 2003.
- ROUSSEAU, P., "Música coloreada. Luces y sonidos en los inicios de la abstracción", en VV. AA., *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2005, pp. 53 - 77.
- SABATIER, F., *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondences avec la littérature et les Meaux – arts: 1800 - 1950*. Paris, Editions Fayard, 1995.
- SCHNEIDER, M., *El origen musical de los animales-simbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico etnográfico*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- SCHOENBERG, A. y KANDINSKY, W., *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid, Alianza (Alianza Música, 34) 1980.
- Sons et lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- SOPENA IBÁÑEZ, F., *La música en el Museo del Prado*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1972.
- SURRANS, A., *Le Regard du musicien*. Plume, 1992.
- TINTORI, G., *Vedere la musica*. Bergame, Silvana, 1985.
- TRINDADE, M. H., *Arte e música: iconografia musical na pintura do séc. XIV ao séc XX*. Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999.
- WOOLMAN, M., *Sonic graphics: seeing sound*. Londres, Thames and Hudson, 2000.